法國文學史

穆木天譯編

世界書局印行

卷頭語

從九一八事變之後，卽着手譯編的這一部法國文學史，在快到二年之後的今日，算是完成了。把自己的這點成績檢閱了一番，自然不滿的處所有好多好多。然而十餘年的學習能產生出來這一部東西——雖然是有好多缺點——有時想起也頗覺高興。

這一番工作對於自己的學習上卻給了好多補益。它幫助我加深了法文學的認識。它使我把已往的凌亂着的知識整理起來，相當地能够系統化了。

在學校讀書時，辰野隆先生以法文學之本質爲拉丁精神（L'esprit latin）與高爾精神（L'esprit gaulois）之不調和見敎。當時，認爲是無上的新的啓發。然而十年以來，世界大變。文學理論亦進步了。弗里采的歐洲文學史，瑪查的關於現代文學的著述也被介紹到東洋來了。這樣，文學研究的方法起了革命，而勢所必然地要影響到我這個學徒身上來了。

這種的新的傾向引導我走向了一條新的路途上。就是要把作品同社會環境社會關係連繫到一起作一個考察。雖然沒有收到自己所滿意的結果，然而是幫助我加深認識的這種考察使我了解到所謂拉丁精神與高爾精神之不調和卽是封建階級與資產階級的不調和。一部法國文學史就是資產階級與封建階級的不調和的歷史。一個時代的文藝作品的總合是社會的表現，而是當時的階級的不調和的反映。

然而，這種封建階級與資產階級的不調和，是不能機械地去解釋的。不只有僧侶，貴族，大資產階級，而

且更有中小資產階級中小貴族。(如D'Aubigné, Bartas)而且，作家的方向轉變也是很常有的現象。研究西洋文學時，分析作家之社會背景決非易事。這件事已痛感到了。有一位批評家說過：西洋的階級關係易於分析，這是錯誤已極的機械之論。正確的歷史的研究更足以證明他的不正確。那種不就現實的怪論，歷史的研究可以把他打得粉碎。這次歷史的研究把我的機械的觀念治好了不少。這未嘗不是給我的一個很大的教育。

在文學史上最令人感興趣的，就是在法國的各時代中的階級對立，階級鬬爭，階級同化和文藝樣式之分化(Differenciation des genres)等等現象。最令人不快的，是大布爾喬亞除了文藝復興期到宗教戰爭的期間，他們概未澈底革命的。而小布爾喬亞天天革命，但是永遠無組織永遠沒成功過。這些文藝上所反映的複雜現象，實在是複雜得很。從文藝上所反映的五光十色，絢爛奪目的社會現象裏邊尋求着追跡着社會進化的軌程，誠是一件有趣味的事。

然而試着用新的方法整理舊的文學史是決非容易的事。第一，對於方法論究竟我們能把握到百分之幾，是一個很大的問題。第二，就是材料問題。材料怎樣利用，怎樣取擇，誠非易事。我們對於法國的社會情形，歷史是十足地缺乏知識。並且，舊的文學史主觀地改竄事實顚倒事實的地方也在在多有。法國有些文學史家對於十九世紀文學確具有好些怪的見解。然而對古典的文學則有較好的研究，實證主義的發達使法國學者對於古典文學與以相當整理。如 Bédier 同 Hazard 的文學史，Lanson Canat, Braunschvig 諸家的文學史以及日本吉江教授的文學史，雖有缺點，然而對古典文學確有相當整理。十九世紀以下，則

主要地依據弗立釆，伊科羅玆吉江諸人著作。最後要說一句的，就末節的反帝文學，大半是依據同學淀野君的著述。

資產階級革命——法國大革命後——他們就把他們的鬬爭過程忘掉了。大革命的時代的文學，特別地是大衆文學，爲他們多數所忽略，我則特闢了一節。十九世紀上半的大布爾喬亞的古典主義文學，雖缺乏具體的材料，但因在當時占有重要性，所以也設了一節。弗里釆在『歐洲文學發達史』中大概是因爲篇幅關係罷，忽略了中世期的布爾喬亞文學之發生，而只記述了統治階級的武士文學，敎會文學，我則把Fabliaux 等同樣地重視。最後，在現代文學中，我只說明了傳統主義，民族主義，帝國主義文學與反傳統主義，反帝國主義文學之對立，而對兩者中間的諸流派——因篇幅，材料，與重要性關係——未加說明。關於那些由一人或二人所代表或一年間兩年間就死滅了的流派，請讀者們參看弗里釆的著作罷。但弗里釆以機械文學爲二十世紀法文學主潮，我以爲是大謬不然。二十世紀法文學的主潮應當是帝國主義文藝與反帝國主義文藝之對立。

法國文學史編譯完成了，一時的所感，因說了如上的一些意見。對於文學界的——相識的或不相識的——朋友們，我希望對這本書能與以批評和指正。

最後，對於幫助鼓勵我完成這一個工作的諸友，我深深地致敬禮。

譯編者一九三三年八月二十日夜

目次

第一章　中世期的法文學（十世紀至十五世紀）

一　教權的封建社會的文學

中世的社會基礎有三，即教權制度，封建制度，和都市團體。中世藝術，無論是繪畫，是雕刻，是建築，是文學，概由這三個要素所決定。中世的法文學，當然也是由這三個要素所規定的。我們細爲觀查中世法國的哪一種文學作品，是都不外這三個基礎所產生的。

法國最初的語言是由拉丁文俗化所生出的分成各種方言的羅曼語。最初的文字記錄是『斯特拉斯堡的宣誓詞』(Sermonts de Strasbourg 842)。其後十世紀有『聖女歐拉列的詠嘆曲』(Cantilène de Sainte-Eulalie)『聖列介的詠嘆曲』(Cantilène de Saint-Leger)。十一世紀有『聖亞萊格協宣傳』(Vie de Saint Alexis)那些歌曲是宣揚基督教的詩作，目的是向民間宣傳。那巳預告以後的武勳之歌和宗教劇了。

十一世紀是封建社會的隆盛時代。在那個時代首先發達的，是『武勳之歌』(Chansons de geste)。當時的社會，是以軍事的農業貴族的支配爲其特徵。家臣與君主的關係是非常地顯然。武勇和對於君主

的忠誠，是當時騎士的理想。同時，俗人對教會的關係，也是同樣的。在教會中，也是反映着封建的關係。騎士，要對君主忠誠；同時，對十字架也要忠誠的。爲君主，爲神，去殺敵，這是騎士的本分。所謂『武勳之歌』者，就是這一種理想的反映。所謂『武勳之歌』者，卽是這一種階級社會的生產。因爲那一種社會關係，是一點一點地往固定處走，未生出矛盾，所以騎士的武勳是被詩人所謳歌了。

『武勳之歌』是敍事詩，但本質是抒情的。是稱之爲 Trouvères 的那些無名氏詩人所作。那些詩人，都是些很有教養的文人，有的是教士，有的是俗人，也有的是貴族，但大部分是布爾喬亞。他們寄居於貴族或君主的宮庭，作歌功頌德的歌手。他們歌頌英雄的武勳，或在封建領主的宮中，或在騎士的旁邊，或在大的市場裏。這些詩都是十音節的諧音的詩句作成的。這些『武勳之詩』是千篇一律，是非個人的。因爲當時的歐洲支配於封建制度之下，個人意識未有發達，一切是集團意識的反映。

這些『武勳之歌』中，一望令人注目的，就是歷史的事實混着荒唐無稽的傳說，騎士的武勳混着宗教的奇蹟。雖那些敍事詩是由歷史作其出發點，但那些史實變成了傳說，簡直成爲荒唐無稽，以至無從認別了。這一種傳說化和宗教的奇蹟，是都可以用當代的生活的背景去說明的。我們知道當時的經濟狀態，是自然經濟。人，在那種農業時代，是依着自然的元素而生存，因敵人的襲擊，不息的內亂，和種種時疫的關係，生了孤獨無援的情感的人，是自然要求神的。如同我們現在天旱求龍王，如同『西遊記』中有了苦難，總是去找觀音聖母似地，當時的人求天上的力量，求神，求聖母馬利亞，希望神的救助，使他們脫出災厄。不只是『武勳之歌』就是騎士故事和教訓詩中也是反映着這一類宗教性。因此，他們創造出來天使，以及

那些不可思議的武器和獸類。對於歷史的事實的傳說化，亦是出於這種同樣的宗敎心。他們把爲『武勳之歌』的中心人物的査理大帝是幾乎擬造得同天神一般。如孫悟空會支住太陽似地査理大帝也會叫太陽不動。英雄們都有雄大的力量。中世人大概是如同看神似地看英雄，只是那些君王和騎士們，與神有點階級不同罷了。他們是想藉着英雄的神力去爲他們禦侮，所以他們把英雄的史蹟都化成傳說一般的東西了。在那有安定性的隆盛的封建社會中，在那種自然經濟的狀態中，所要求是義務，是忠勇，而還沒有閑暇去戀愛，所以在這些敍事詩中，是有騎士的崇高的感情而愛情則占有很少的地位。戀愛究竟是閑暇的產物，待敍事詩分化，騎士風衰落時，戀愛是才在法文學中顯露出來。

『武勳之歌』可分爲五類：(一)『査理大帝的武勳』或『王家的武勳』(la geste de Charlemagne ou geste royale)關於這一種類的，大抵是謳歌査理大帝，歌頌他的家族，他的巡狩，他的遠征，以及他同他的家臣們的鬬爭。其中主要的是『羅蘭之歌』(La Chanson de Roland)(十一世紀)『査理大帝的巡禮』(Le Pélerinage de Charlemagne)(十一世紀)『波爾都的郁昂』(Huon de Bordeaux)(十二世紀)，和『大腳的貝爾特』(Berthe aux grands pieds)(十三世紀)等等。(二)『歐蘭支的維廉的武勳』(La Geste de Guillaume d'Orange)這一組的敍事詩，是歌頌圖路斯(Toulouse)的伯爵，維廉的武勳，是歌頌維廉擊潰撒拉遜人的功績。其中代表的作品是『阿立斯坎』(Aliscans)(十二世紀)和『那爾班諾的愛麥利』(Aimeri de Narbonne)(十三世紀)等，『阿立斯坎』是一篇傑作，上部是堪與『羅蘭之歌』相比美。那是敍述維廉伯爵在阿立斯坎平原被撒拉遜人戰敗歸來，其妻

不納，叫他不要脫逃，再去迎戰，維廉聽命，始得入城，其後去求援於路易王等等的故事。其下部則述維廉的勝利和凱旋，其中有一個駭人的巨人出現，用一根大棒子擊退了敵人，爲基督教徒趕走回教徒。總之，阿立斯坎同『羅蘭之歌』等同樣是表露着擁護封建制度，教權制度的騎士的精神，和具着宗教的奇蹟的。(三)『敎·得·梅言斯的武勳』(La Geste de Doon de Mayence)，是敍述家臣和査理大帝的糾紛，家臣的叛逆。其中代表的，是『芒陶班的列奥之歌』(La Chanson de Renaud de Montauban)（十三世紀。）這一篇是已暗示封建制度的沒落了。（四）『地方的武勳』(La Geste Provinciale)，其中代表的，是『樓蘭人』(Lorrains)（十二世紀，）和『劍卜萊的拉昆爾』(Raoul de Cambrai)（十二世紀，）『阿密和阿密勒』(Ami et Amile)（十二世紀）等。是敍述鄉間諸侯間的紛爭，以及其他關係，是不以那個帝王爲中心的。(五)『十字軍的武勳』(La Gestede Croisade)。這一類的敍事詩，是已沒有英雄的感興了。可以說這只是用韻文寫的歷史。騎士之風至此已掃地無餘了。十字軍的武勳的代表作，是『安提歐什之歌』(Chanson d' Antioche)（十四世紀）和『耶露沙冷之歌』(Chanson de Jérusalem)（十四世紀。）

『羅蘭之歌』(La Chanson de Roland)，是『武勳之歌』的典型的作品。他的作者，不詳。當時，在歐洲非常流行，一個歌人傳一個歌人，大概是在十一世紀末，或十二世紀初，才編纂成書。其後，失傳，是在一八三七年，由密希在牛津又找了出來。是十音節的諧音的韻文寫成的，共有四千零二詩句，分成長短不等的段落(Laisse)。他是歌頌査理大帝在七七八年，由西班牙歸還，羅蘭斷後，被賣殉國，以及査理大帝震怒復仇的故事。在這篇詩裏，表露着崇高的騎士的理想，封建社會的理想，——義務，友情，對於君主的精忠，對於回教

徒的憤恨，基督教的信仰，以及視死如歸的氣概。他以對於君主的忠誠，爲騎士的美德。當然，叛背君主，叛背基督教是騎士的最大罪惡了。所以，他一方給我們看騎士的理想的典型羅蘭，一方拿出來背叛者卡尼龍(Ganelon)以與之對比。勇敢的羅蘭，使敵人心駭骨驚的羅蘭，對於朋友是溫柔和藹的羅蘭，對於大帝和法蘭西是一片精忠的羅蘭，爲國捐生視死如歸的羅蘭，是眞把理想的騎士給寫盡了。以單純崇高的文筆，精確澄淨的形象，寫露出理想化的騎士，自然是要有感人最深的力量，是要有很大的影響了。一切是義務。羅蘭的未婚妻歐代(Aude)，雖然是爲殉愛而死，但不是對於羅蘭的忠誠的表現，義務的表現麼？在誓忠誠，盡義務，尊王，殉教，等等的封建的理想，爲其特色之外，『羅蘭之歌』與其他的『武勳之歌』同樣，以史實的傳說化，宗教的奇蹟，等等，爲其特色的了。

封建制度，到十二世紀，已開始趨於衰落。封建制度，把他對於藝術的支配勢力，漸漸地，讓給都市團體了。這一種變遷，自然地要生出來樣式的分化。文藝上的樣式分化，是社會階級分化的反映。所以，依據於十二世紀的社會的變遷，『武勳之詩』因演化爲歷史和騎士故事(Roman)了。

『卜列頓的故事』(Roman Breton)，是與『武勳之歌』性質逈異的一種東西。『武勳之歌』謳歌騎士的英武忠誠，『卜列頓故事』則寫騎士的高雅生活，騎士同貴婦人的戀愛生活。如同英雄詩大部是以査理大帝爲中心似地，騎士的戀愛故事，多數是以阿撒王(Arthur)爲中心的。作者都是有教養的詩人，姓名都可考。這些故事，最初是用八音節的平韻腳的詩句寫的，其後改用散文。編撰的期間，是在十二世紀末至十四世紀。他所以與『武勳之詩』不同的主要點，是他完全是想像的產物，他是爲讀而寫，而不是爲唱而

寫的，其次就是形式上的不同。在當代歐洲，與『武勳之歌』流行一時。他的主題，是騎士的冒險奇遇和戀愛生活。事實人物完全是取材於卜列顛的傳說。如『武勳之歌』似地，『卜列顛的故事』也是充滿着奇蹟，不過，在『卜列顛的故事』裏奇蹟是更占有重要的位置，而且，是更爲異敎的，是仙人的魔幻的了。（仙女〔維維安諾 Viviane〕魔法師〔麥蘭 Merlin〕，巫者神祕的泉水魔法的環……）

『卜列顛的故事』可分爲三個種類：一、『愁絲丹的故事』(Romans de Tristan)二、『可立其因·得·特羅阿作的故事』(Romans de Chrétien de Troyes)三、法蘭西的瑪麗的十五曲（les 15 lais de Marie de France）。『愁絲丹的故事』是在十二世紀由貝魯爾（Béroul）和唐馬士(Thomas)所作，現在只剩有殘篇，是敍述愁絲丹和綺瑟的戀愛的哀史，哀婉纏綿，的確是一篇不朽的傑作。可立其因·得·特羅阿，（＋1195）是香檳人，富有想像力，善於心理分析。他的作品有『伊凡』或『領着獅子的騎士』（Yvain ou le Chevalier au Lion)，『愛列克和愛尼得』(Erec et Enide)，『郎斯樓』(Lancelot)及『波斯瓦爾』(Perceval) 等。這些故事，都是講阿撒王的圓桌周圍的騎士們的戀愛奇遇。郎斯樓是多情的騎士的典型，是冒着萬險終於把阿撒王的后妃給拯救出來的。領着獅子的騎士伊凡，是排除萬難終於得到他的心上的女人的。愛列克是因愛情忘了騎士的義務，受了朋友非難，因攜着女人去作冒險生活的。波斯瓦爾是，不顧他的母親的忠告，去冒險求聖杯 (Saint-Graal) 的。法蘭西的瑪麗的十五曲或者爲『卜列顛的故事』的來源。所謂曲(Lais) 者，原本是高爾的游吟歌人所唱的一種短詩。那些曲經人譯成法文，其中十五曲，是在一一六〇至一一八〇之間經法蘭西的瑪麗所譯成的。其中，有『耐冬』(Le Chèvrefeuille)『夜

鶯』(Le Rossignol)，『兩愛人』(Les Deux Amants)，『朗瓦爾』(Lanval)，『伊萬芮克』(Yonec)，『艾里杜克』(Eliduc)，『軍迦茂爾』(Guingamor)等。『耐冬』是述愁絲丹在林中以耐冬寄想思的故事。愁絲丹被馬克(Marc)王所逐居於林中，知綺瑟路過，乃砍下一枝棒幹上繫以一枝耐冬在樹皮上鐫以自己的名字和如下的詩句：

美貌的女友啊，我們是這樣的，
你也離不開我，我也離不開你。

該詩大概如此，其他各詩是同樣的騎士的高雅的情愛生活的描寫。此外，彈詞(Chantefable)『奧卡珊和尼古萊特』(Aucassin et Nicolette)（十二世紀），是也可以列入『卜列顛故事』裏的，但那已是散文小說發生的橋樑了。

同『武勳之歌』和『卜列顛故事』可相提並論的，是取材於古代的『古代故事』(Romans antiques)那是學者的作品，用古代的題材寫封建社會的生活，換言之就是把古代的衣服給封建社會的人穿上了。如特羅阿有禮拜堂和修道院，阿西勒(Achèlle)成了封建貴族，海克爾爾(Hector)成了多情的騎士，都是極顯著的徵例。『古代故事』在中世非常流行，其中代表作品是：『亞利山大故事』(Roman d' Alexandre)（十二世紀），『特羅阿的故事』(Roman de Troie, 1160—1165)，『提貝的故事』(Roman de Thèbes)（十二世紀），『凱撒的故事』(Roman de J. César)（十二世紀）等。這些故事，都是以誨人為目的的，這也可以說是都市風氣的反映罷。同『武勳之歌』和『卜列顛故事』同樣，『古

代故事』也是充滿着宗教的奇蹟。（怪物長着說預言的葉子的樹，以一當千的戰鬬……）『古代故事』是用十二音節句（Alexandrin）或十音節句的押韻的韻文寫的。

中世的史記是『武勳之歌』的一個變相，由於封建社會的崩潰，階級分化的結果，受了都市風氣的渲染的結果，虛構的方面化成了『卜列頗的故事』而他方，事實的方面則成爲史記了。中世的史記，並不是根據典籍所寫的眞正意義上的歷史；中世的四大史記家所記述的，乃是自己所作過所見過的事體。史記是保有着『武勳之歌』的現實的方面而是以散文寫的。

維勒哈端（Geoffroy de Villehardouin, 1165—1213）是法國最初的史記家。參加過第四次十字軍的那一位老軍人，是具有着非常的情熱。在一一九八至一二〇七年之間，他寫了他的『君士坦丁堡占領記』（Mémoires sur la Conquête de Constantinople）。那雖然是用散文寫的，但在段落和結構上仍具有『武勳之歌』的風格。但此地我們要特別注意的，是他不僅寫十字軍的英雄主義，而且分晰了十字軍的各種目的。他是總不忘去記述十字軍的利得和鹵獲品的。他的實證的精神，他的政治家的頭腦，反映出當時的世相，而以簡潔有力的文筆，如實地描寫出來，是使他不愧爲法國第一個散文作家。

繼維勒哈端而起的史記家，是蔣維勒（Jéan de Joinville, 1223—1319）。蔣維勒幼時在宮庭中受過很好的文學教育，長爲香檳宰。在一二四八年隨從路易第九參加十字軍戰爭，成了王的親近的友人。到八十歲，由於法蘭西女王之請，他作了『聖王路易的歷史』（Histoire de Saint-Louis, 1309）。那本書，分爲上下兩卷：上卷是述路易第九的聖德，下卷是述王的騎士之風。在這本書裏，永遠是反映着兩個人物：一

個是聖王路易，一個是他的忠實的臣宰。王是虔敬事神，英勇臨敵，仁愛對人；他的那位臣宰則是勇武，虔敬，可愛，雖無王那樣的英雄氣概，然而是較爲實際的。雖然他老耄記憶有些不確實，但他始終是忠實的。他講的是非常地動聽，可愛，他是有一種如小孩子似的好奇心，把他五十年以前所經過的事寫得非常鮮豔生動。但他缺少思想，沒有概觀總覽的能力，在這點，他則不及維勒哈端了。

同史記同樣，中世的抒情詩，可以說，是『武勳之歌』的一個支派。無論是南法的詩人 Troubadours 所作的抒情詩，無論是北法詩人 Trouvères 所作的抒情詩，都可以說是一種敍事詩。在軍事的興奮時期，騎士們是要謳歌戰爭的，待軍事有了餘暇，騎士是要歌頌愛情的。抒情詩是騎士們的消遣，因一個騎士須會折搶，玩棋，和賦詩。這些抒情詩，是同敍事詩同樣地反映着當代。受拉丁的陶冶最早，都市發達較早的南法，抒情詩發達較早，老早地就有宮庭雅歌出現。因爲那不關於純正的法國文學，在此略過，我們去觀察北法的抒情詩好啦。北法的抒情詩的最初形式是浪漫詩（Romance）。他在外形上，在內容上，都是與『武勳之歌』相似的。在那些『舞曲』，『紡輪曲』裏，作者是不表露出個人的情感的；他只講述一個戀愛故事，而那段敍事的故事只是敍事詩的縮寫。其唯一的不同點，只是那個疊句。而且，第十一，十二世紀的抒情詩人，都是無名氏，到十二世後半，大致可考。主要的種類，在十二世紀有『浪漫詩』（Romance），『牧曲』（Pastourelle），『十字軍曲』（Chanson de Croisade），『舞曲』，到十二世紀中葉，受了南法的影響，除以上四種外，又有『舞歌』（Retrouenge）『對辯歌』（le Jeu-parti），『論情歌』（de' bat d' amour），『哀歌』（lai）『短舞歌』（Virelai），『諷歌』（Serventois），『數聲歌』（Motet），『短曲』（Roudean）等。經過南法

的影響，形式愈爲規正，愈爲複雜，愈爲技巧，而內容則愈爲精緻，同時，更因時代的推移，於是劇的感興變成個人的感興了。（故鄉的懷憶春之歌曲愛情的夢。）形式日趨於雕琢，因宣告了騎士抒情詩的末路。到了十三世紀末騎士抒情詩遂完全失墜當代的主要抒情詩人有：寇農・得・貝提農(Conon de Bethune, 1150—12:4)，苦西城主勒惱(Renaude, Châtelain de Coucy, 1167—1191)，卜朗代爾・得・乃斯爾(Blonde de Nesle)（十二世紀）約翰・包代(Jéan Bodel)(十二世紀)，佳斯・卜柳雷(Gace Brulé)（十二世紀），香盤伯爵提保（Thibaut, Comtede Champagne 1201-1253），珂琳・繆塞（Colin Muset（十三世紀）亞當・得・拉・哈爾（Adamde la Halle, +1288） 和呂特博夫（Rutebeuf, +1280）等。其中特別是香盤伯爵提保，具有抒情的天才。他的詩作是高雅艷麗，他很深刻地表露道德和宗教的感情來。他留下了些『情歌，』『宗教歌，』『對辯歌，』『牧曲』等。可以說他是維龍（Villon）的先驅。至於呂特博夫，到以後諷刺詩中再述。『抒情詩』到其末年，失掉了原有的騎士風格，染上了市民的諷刺色彩，是堪注意的。

市民階級之發生，在『卜列顛故事，』『古代故事，』『抒情詩，』以至『歷史記』中，都有他的反映，但深的市民氣質的反映，則是『諷刺詩』和『教訓詩』方面了。從十二世紀到十四世紀之間所產生的『小寓言』(Fabliaux)，『列那孤故事』(Le Roman de Renart)，『薔薇故事』(Le Roman de la Rosé)，以及呂特博夫(Rute beuf)等人的諷刺詩，都是市民階級的反映。從封建制度漸趨崩潰的十二世紀到貨幣經濟發達的十四世紀，新舊階級的對立矛盾，同時，成了文學上的對立和矛盾。於是在騎士的理想主

義的文學之旁，出現了市民的現實主義的文學了。騎士文學所表揚的宗教的熱誠，戰士的英勇高雅的愛情，市民文學則拚命地嘲罵牠，喜嘲怒罵生動粗野寫日常的現實生活，以教訓爲目的而肆行無忌地暴露社會的腐敗缺德爲這種市民文學之特點。

『小寓話』(Les Fabliaux) 是一種滑稽的短詩。他的諷刺性是很酸辣的。在十二三世紀非常流行，特別是在香檳和皮卡地最爲發達。在這些『小寓話』中我們可以看見當時的墮落社會。所有的『小寓話』的題材差不多都是家庭的事件，不良的風習，不貞的女人愛吃懶作的和尙，奸滑的農人。這些小詩給他們一種批判。從此地我們看得出，波伽丘(Boccace)，那瓦爾(Marguerite de Navarre)等的故事的來源了。組織非常簡單，字句非常明顯，自然而輕快，內容是社會的辛辣的批評和忠實的描寫，是爲『小寓話』的特色。主要的『小寓話』有：『吃桑椹的和尙』(Le Curé qui mangea des mûres)，『你在那兒麼』(Estula)『鵪鶉』(Les Pedrix)，『莊家醫生』(Le Vilain mire)『聖母的賣藝者』(Le Tombeur Notre-Dame)『給騎士油抓子的老太婆』(Le Vieille qui Graisa le Patte au Chevalier)，『分氈子』(La Housse Partie) 等。『小寓話』中有的是很猥褻的，很不道德的，也有些是勸善規過的。『莊家醫生』是以後莫里哀(Molière)的名劇『庸醫』(Le Médecin Malgré Lui)的藍本。『小寓話』的影響很大。

『列那狐故事』(Le Roman de Renart)(十二至十四世紀)，是由二十五篇諷刺的滑稽的動物故事所編成的。來源是伊索裴寓言和地方民話。作者除兩三人外，都不可考。目的是假託着動物生活以

諷罵當時的王公貴族的。因爲，在封建制度下被壓迫着的新興的工商階級，只有藉嘻笑怒罵可以瀉自己的不平。簡言之，『列那狐故事』就是當代封建社會的縮寫和批判。有以詐術欺強者制勝而自己反被弱者所欺的列那狐，有好作虎作威而在他的強臣之前示弱，永遠爲列那狐所欺的獅子王，有笨重貪慾的大臣熊，有盲目殘暴的騎士狼。列那狐和狼是故事主角。列那狐狡詐欺騙，與狼相爭，最後受了裁判，但終於占了勝利復了仇。『列那狐故事』，認眞地把當代社會赤裸裸地暴露出來。如同狐和狼的紛爭，狐作了和尚，要老王讓位使自己繼續復請教皇加冕，即位後，凌弱媚強的等等情景，是把當時的社會暴露得體無完膚了。在『列那狐故事』中，作者更戲擬『武勳之歌』，作出些詼諧詩句（Parodie），以笑罵當代社會，是更使我看出作者們對於封建社會是具着如何的復仇之念的。加上觀察的精細，描寫的正確，因更使本書有很大的價値。把當代的市民階級的感情表得盡美盡善的這篇『列那狐故事』，就內容就形式，都不愧爲與『羅蘭之歌』相匹敵的作品。

中世的諷刺詩更有些其他的形式。有『爭辯』（Débats）『爭論』（Disputes），『爭鬪』（Batailles），是抽象人物的短的諷刺對話（『三個死者與三個生者的爭辯』）有『聖經』（Bibles）是批評當時社會各階級的猛烈的諷刺詩，其中有對教皇高僧司祭王公貴侯騎士以及律師醫士農人婦人等的辛辣的批評。有『贈別』（Congé）『贈遺』（Legs）『囑言』（Testaments）是些半諷刺半抒情的小詩，藉着話別以表諷刺的。有『伊索裴寓言』。這些寓言爲『列那狐故事』的先驅，是藉着動物諷刺當代社會的。中世人把這些寓言都歸之於伊索裴，故總名之爲『伊索裴寓言』。這些寓言大半是法蘭西的瑪麗（Marie

de France）從英譯本轉譯過來的。但由譯者，以諷刺當代社會為目的，改變之處不少。

十三世紀的偉大的諷刺詩人，是呂特博夫（Rutebeuf）。他是在窮苦艱難中生活着的一個人。他極富獨創力，個性甚強。他作有抒情詩，諷刺詩，比喻詩，戲曲，聖者傳，和小寓話（『猶大人查羅之復仇』La Vengéance de Charlot le Juif）。他的詩的本質是熱情的流露，但他的抒情的樣式是很複雜的。最初是一種憂鬱的抒情。詩人嘆息他的艱苦生活，他的結婚，他的貧窮（『冬天的百靈鳥』le grieche d'hiver）同樣的憂鬱，更現於他的惋悼朋友的詩中。（『呂特博夫的哀嘆』Complainte de Rutebeuf）他更有宗教的情感。他歌頌聖母瑪利亞，以解脫他的受苦。但他的眞正的天才，則是表現於他的諷刺詩裏。呂特博夫的諷刺詩，是對當代各種組織，都痛下攻擊的。他攻擊修道會，他寫出修道會的貪婪，傲慢，忌嫉，偽善。他攻擊懶惰貪財的教士，他攻擊騙人的商人，他攻擊懶惰的農工，貪慾的騎士。他攻擊十字軍，大學，王政，教會。他特別是對於教士是痛加詛罵的。（『加寇班之歌』Le Dit des Jocobins）。呂特博夫更富有想像力。他有描寫得如繪的天才。他的詩，是很寫實的，是非常的生動。他能把中世的乞丐寫得很生動的。在這點，他算是維龍的先驅了。

為市民階級的另一表現的就是『隱喻詩』（Poésie Allégoriques）『教訓詩』（Poésie Didactique）了。市民反抗封建貴族，只要用諷刺和隱喻與教訓的態度的。實在說在大體上看，諷刺詩和教訓詩分不開。諷刺是方法，教訓是目的。如『爭辯』等則顯然地兼有這兩重的形質。教訓詩，在中世非常地豐富。有科學的通俗化，有道德的宣傳。因為中世的都市市民是好顯白學問，好說教的。

隱喩詩敎訓詩的代表作品是『薔薇故事』(Le Roman de La Rose)。他是藉着擬人的抽象觀念如：(美，富，懶等）以講一種道理爲目的。『薔薇故事』分上下兩卷，上卷是一二三六年左右，由維廉・得・勞利施(Guillaume de Lorris)所作，可以說是一本愛經，是高雅的戀愛的法典。下卷是在一二七〇年左右，約翰・得・蒙(Jéan de Meung)所作，大體是科學的諷刺的詩。上卷講騎士的戀愛之路，下卷則是諷刺社會以至說出人的自然性之解放來。從這上下兩卷之不同，很看得出十三四世紀世相的推移來。

上卷是一篇夢的故事。五月的明媚的一天，詩人出城散步野外，臥在草上睡着了。夢中他到在一座圍着高牆的花園（愛之王國）近旁，閑散娘子(La Dame Oiséuse)給他開了園門。他瞅見些騎士和婦人們在跳舞。（美，富，高雅，等）。愛在那裏；愛射了五箭，敎給他高雅的戀愛的條規。馬上，他被引到薔薇的近前。他想摘他的心愛的薔薇，但危險，毀謗，羞惡等把那個薔薇給護衛住了。嫉妬在那薔薇周圍圍上了一座不可越過的高牆。詩人絕望。他寫騎士風的愛情理想，而同時是都市氣風的反映。無論作者是對什麼人，對市民或是貴族，講述這篇故事裏的布爾喬亞的分子是不可沒滅的。把人物化成抽象的東西，這是布爾喬亞的趣味。可以說是『薔薇故事』上卷是在騎士故事和純市民文學之中間的東西。把戀愛作成了一種空夢，是已非和『騎士故事』可與之同日語了。

下卷，布爾喬亞的精神則更顯然地表露出來。上卷述騎士風的戀愛之幻滅，下卷則述由別的方法達到成功。故事的梗概不用講了。因爲詩人的目的，是藉故事去表他的人生觀，去諷嘲他的時代，去作他的性格描寫。他毀罵宗敎社會，他嘲笑愛情，他對於王公貴族，貴婦人等表示敵意。他有各種哲學思想。他在他的

那部作品裏討論各種問題。宗教，政治，道德，社會，法律，結婚，病死等等問題，他都討論。他的哲學是自然主義(Naturalisme)。叫理性講話，特是叫自然(Nature)講話。自然告訴他說要順從本能。我們看出來宗教教理，政教兩界的威權，到此是都受了動搖。在這點看，約翰·得·蒙是巳預告文藝復興時的拉卜雷(Rabelais)了。

法國劇的原始的要素，一部分是由來於教會的儀式，一部分是由來於遊行藝人的表演。劇與騎士文學不同，是完全爲民衆而作的。在中世自然經濟之下，人民是感現世之無常和彼岸之要求的。中世的僧侶，賦之以禁欲的形質，把這種世界觀作成了宗教的體系。(地上生活是罪孽和悲哀之谷，人要希望來世。罪人死後有報應，義人得進天國。)爲了宣傳教義，僧侶們利用文學，因之生出宗教劇來。宗教劇的題材是悔悟的破戒僧(『提歐非爾之奇蹟』)，神聖的修道僧(『聖尼古拉劇』)或是原罪(『亞當劇』)。起初在教堂表演，其後則在公共場所表演。起初由僧侶表演，以後則由俗人等表演。起初用拉丁語，以後則用俗語俚言。我們所知道的宗教劇，在十二世紀有『亞當劇』(jeu d' Adam)是演失樂園故事。十二世紀末有『聖尼古拉劇』(Jeu de Saint Nicolas)，在十三世紀有『提歐非爾之奇蹟』(Le Miracle de Théophile)。其後，在十四五世紀，有『奇蹟劇』(Les Miracles)和『神祕劇』(Les Mystères)。

『聖尼古拉劇』(Jeu de Saint-Nicolas)是約翰·包代(Jéan Bodel)所作。其中，宗教的要素是混着俗界的要素的。那是十字軍之所賜，是有相當的特色的。其梗概如下：基督徒爲奪還聖地去同撒拉遜人戰。一個作了俘虜的老人被掖到異教徒的首長之前。他向那首長講聖尼古拉的神力。首長把財寶託

與聖尼古拉，以試其神力。財寶被盜賊所奪。首長將殺老人。但聖尼古拉驟然顯聖，使強盜還財寶。異教徒見之大駭，因改宗。場末羣集痛飲，非常騷鬧。波代是市民出身的游吟詩人。他作有寓話，和牧歌等，但以這篇『聖尼古拉劇』為其最有特色的傑作。劇中有異教徒，有基督教徒，有市民，有山賊，有戰士，有戰場，有酒館。可以說是十二三世紀之縮圖。那麼博十二三世紀市民的歡喜，也是必然的趨勢了。

宗教劇加上喜劇味滑稽味是以民衆為對手的必然的結果。同時也可以說是喜劇的起源。諷刺詩人呂特博夫的『提歐非爾之奇蹟』(Le Miracle de Théophile) 同樣已有喜劇的要素。十三世紀喜劇有亞當・得・拉・哈爾 (Adam de La Halle) 所作的『葉棚劇』(Jeu de la Feuillée)(1260前後) 和『魯班和瑪廉的劇』(Jeu de Robin et de Marion 1280)。前者是對阿拉施 (Arras) 住民的諷刺。後者則是牧歌劇。在這些劇裏，宗教傳說混着民間傳說是堪注意的。

宗教劇喜劇這兩種民衆文藝，到了都市發達的十四五世紀，則成為表示民衆意思的唯一的文藝工具了。

二　從中世到文藝復興的過渡期(十四五世紀的市民文學)

十四五世紀為貨幣經濟發達的時代。同時，是社會秩序非常紊亂的時代。貨財發達加上天災人禍，因引起市民階級的反抗運動。僧侶領主的貪慾榨取無能懶惰，與市民農民之自覺之對立，為當時的主要的社會相。市民階級與僧侶貴族相反抗，一方與漸興的王權結合在一起，所以十四五世紀的文學是暴露的，

愛國的了。

這樣的階級對立的結果，史詩遂絕，散文故事，因日趨發達。一方爲投時好，舊日的史詩改成散文的日益加增。一方出現了新的故事。散文故事在十三世紀卽漸趨發達。十三世紀有孔斯坦王故事 (Contes du Roi Constant l' Empereur)『阿密與阿密勒的友情』(Li Amitiez de Ami et Amile)『福勒王與美女貞奴』(Le Roi Flore et La belle Jéanne)『龐求伯爵夫人』(Comtesse de Ponthien)。十四世紀有『阿斯芮特』(Asneth)『騎士故事』(Le Livie du Chevalier) 等。但眞有價値的作品則到十五世紀才發生。

十五世紀的散文故事的特色，是在於騎士的心理和市民心理的相混和相爭。換言之，就是描出了騎士，用一種批評的態度對着他輕輕地，然而是很不客氣地去譏誚他。其代表的作品，是安徒安·得·拉·撒勒 (Antoine de La Sale) (1388-1469) 的『山特累的小約翰』(Le Petit Jéan de Saintré) (1456前後)在某封建領主手下作侍從的美貌的小約翰，是受了做騎士的教育的。他對於一個年長的女人感上了戀愛。那個女人亦愛上了他。但他作了騎士，去打仗去了。他在戰場，屢屢立功。他歸來後，那個女人已受了一個爲富的修道院的院長的肥大的和尙所誘惑，愛上金錢，不愛名譽了。小約翰因公然地對他們倆作了殘酷的復仇。這是百年戰爭的當代的現實的表現。我們看得小約翰與郎斯樓是如何地不同了。

在『小約翰』之外，有『新語百種』(Cent Nouvelles Nouvelles)，和『結婚之十五種幸福』(Les Quinze joyes de marriage)，推測亦是拉·撒爾的作品，但是否不明。那皆是諷刺寫實的作品，是承『小

寓話』和當時流行之意大利小說的系統的。此外，約翰・得・畢勒(Jéan de Bueil)的『靑春』(Le Jouvencel)，和作者不明的『約翰・得・巴黎的故事』(Roman de Jéan de Paris)以及加克・得・拉蘭的故事』(Livre des Faits de J. de Lalaing)等也都是反映當時社會相的作品。而詩人阿蘭・霞提葉(Alain Chartier)用散文寫的『四人論爭』(Le Quatrilogue invectif)那篇諷刺的對話，亦是反映當代世相的。藉着法蘭西貴族，僧侶，民衆等四個假想的人物的對話，他暴露出當時的矛盾。特別是，在對話中那爲犧牲者的民衆向僧侶貴族所發出來的怨聲，眞是從大地裏所發出的深刻的叫喊了。

由於王權和市民權的漸趨結合，王爲自己的利益，因顧及市民的教養問題，同時生了收集書籍和尊敬學者之風。提特・立夫(Tite-Live)，瑟芮迦(Seneca)，亞利斯多得的翻譯，西瑟羅(Cicero)維及勒(Virgile)以及波迦丘(Boccacio)的愛讀，已預言以後的文藝復興同時社會問題的研究，也很盛行。社會科學的研究，也是反映當時新興階級的要求。尼古爾・歐爾斯謨(N. Oresme)的『貨幣論』(Traité des Monnais)，立了「爲國家服務者的王」(Le Roi serviteur de l' État)的理想。而其他別的學者如彭芮(Honoré Bonet)(1340?-1415?)，葛列生(Gerson)，如約翰・得・芒特萊(J. de Montreuil)等，都是愛國的，以王權確立爲理想的。

抒情詩同史詩一樣，在十四五世紀，也漸漸變形。游吟詩人漸絕，抒情詩因漸漸移到市民階級手裏，成爲市民的表露情感的工具了。但在當時的幾個宮庭詩人中，也表露着時代的推移的。因爲他們雖是爲前時代的持續，他們一方面卻是反映着自己的時代。維廉・得・馬孝(Guillaume de Machaut, 1284-13

70）承『薔薇故事』系統。作有『民歌』（Ballade）等等。歐斯塔什・代相（Eustache Deschamps）（1340–1410）材料最爲豐富。他作千多首『民歌』，二百來首『短曲』，他的『民歌』形式極爲複雜。他有愛國心，他同時是一個思想家。他鳴訴不平，流露諷刺，由百年戰爭所生的市民的心情，他給相當地表露出來。史記家福羅撒爾，（Froissart, 1337–1460）除作了承馬孝的系統的『民歌』『短曲』外，更作有『青春之叢林』（Buisson de Jeunesse）等等的『牧歌曲』。女詩人可立斯秦・得・皮散（Chriotine de Pisan, 1363–1429）生於維尼市，五歲從父親到了法國，十五歲結婚，二十五歲守寡，有子女三人，家貧，寫詩謀生，爲法國最初之女文學家，當時博得很大的名譽。她師事代相，但得馬秀之感化獨多。她的詩，單純，眞摯，具着多情多恨的悲調。她有愛國心，同時反抗當代輕女的風潮。她歌頌貞奴達克（Jéanne d' Arc），是特別値得注意的。（『貞奴達克之歌』 Ditié de Jéanne d'Arc）『四人論爭』的作者阿蘭・霞提葉（Alain Chartier, 1385–1434）是十五世紀最受一般歡迎的詩人。他是把十五世紀的世相如實地反映出來的。他是馬孝的弟子。他作有『四女嘆』『(Le Livre de Quatre D.mes)』，『無情的美女』(Belle Dame sans mercy）等都是寫騎士社會的沒落。『四女嘆』述四個女性各有騎士作愛人，結果四個騎士，一個戰死，一個被虜，一個失蹤，一個逃亡，四女性因相顧而嘆。那首詩與他那首散文對話『四人論爭』對照去讀，很可以捉到當時的世相。他的最後的詩，是謳歌『貞奴達克』的出現的拉丁文詩。他在當時，影響頗大。查理・得・歐利央（Charles d' Orléans）（1391–1465）是最後的宮庭詩人。幼而不幸，長而見虜，幽禁於英格蘭凡二十五年。他是歌頌戀愛的詩人，他的詩風是諷刺的，是玩世的。以上這些詩人，一方是反映世

相，一方在形式上則細心推敲。一方是預言新的傾向，一方面是宣告舊時代之死了。

在另種的環境之下產生出來的詩人，有約翰・列尼葉(Jéan Regnier)，加倫(Garin)，和維龍(Villon)。其中特出的，則是法朗斯瓦・維龍了。維龍（Francois Villon, 1431-1465）巴黎人，千四百三十一年生。其出生之年，正歐利央（Orléans）少女貞奴達克被封建勢力所焚死的那年。當時是法蘭西的最艱難困苦的年頭。搶掠，殺戮，到處風行。十室九空，民不聊生。維龍就是在這種環境生出，維龍就是在這種環境中過他的生活。維龍的本姓，無從可考，但總是出身寒微。他被一個叫作維廉・得・維龍的僧人所抱養，他因襲了他的姓，而得受了很好的教育。一四五二年得了學士位。他因與一個僧人爭辯，將他殺死，被處死刑，逃亡，流浪，後遇赦(1456年正月)。他因偸錢(1457)又逃亡，三年間行蹤不明。其後，人在歐利央獄中發現了他，再後，於一四六一有人又在曼—蘇—盧瓦爾(Meung-sur-Loire)獄中見到他，罪狀不明。其後由路易十一世所赦免，回到巴黎。他隨又犯法，被處流刑，其後不久就死了。同他的同代的人們同樣，維龍的一生就是這樣地艱難困苦，顚沛流離。他雖受過相當的教育，但他始終是被壓迫被剝削的，始終是他的階級的一個代表者。他的詩歌，因始終是市民階級的喊叫，始終是當代的反映了。在『被絞者的歌』(La Ballade Des Pendus）裏。他歌吟：

La pluye nous a buez et lavez

Et le Soleil desechez et noircis;

Pies, corbeaulx nous ont les yeux cavez

Et arraché la barbe et les sourcilz……

雨淋我們，把我們漂白，

太陽曬乾我們，把我們燒黑，

隨卽烏鴉挖我們的眼睛，

捋我們的鬍鬚，拔我們的眉毛。

這是何等的深摯的悲苦的普遍的現實！這種現實是當時的社會相。而這種社會相是集中於維龍的身上了。

維龍是同當時的社會苦鬪的，他是他的階級的代辯者。當時社會形態又就是他自身的生活形態。『待在泉邊空渴死』(Je meurs de soif auprès de la fountaine)，就是當時情形，但同時也是他自己的情形。因之他不能不同當時的統治階級相鬪爭，他不能不征服他的饑餓，他不能不抱他的熱望的。他自然是要謳歌王政，他自然是要歌頌愛國心，他自然更是要歌頌領導農民暴動的牧羊少女貞奴達克了。同時，由於希望的幻滅，他自然要歌詠人世的滄桑，和今生的幻夢了。同時他要歌詠死，歌詠他的少年的生活，他的憾恨和他的懺悔了。他歌頌這一切是用灼熱的感情，但他更是用現實的態度的。他寫實地歌唱他的經驗，他的顛沛流離，他的生死關頭，雖他的形式是仿諸前人，但他的歌曲是非常地自然，非常的如實，決無前人切琢之跡。但他所歌吟的自身的經驗，同是他的同階級人的共通的經驗。他用當代的他同階級人的口語歌頌出來全階級的要求和悲哀『但先年的雪何處去了』(Mais où sont les neiges d'

antan?），『但勇敢的查理大帝那裏？』（Mais où est le preux Charlezuagne）？『都被風給刮去了。』(Autant en emporte le vent)是如何地深摯，地他表出十五世紀的絕望和悲哀，是如何地深摯地，他表出十五世紀的熱望啊。熱情到了極點，他因把對牧羊少女的熱望，獻給聖馬利亞了。描寫自己的困苦鬬爭，同時希望查理大帝出現，但同時他又看見普遍的死，無貴無賤同爲枯骨了。他雖只留下有『大遺言集』，(Grand Testament)『小遺言集』(Petit Testament)等，他的詩雖寥寥數十首但他的偉大則是空前的了。

十五世紀的布爾喬亞的詩人中產出了一個眞的抒情詩人維龍。以後就沒有堪稱爲詩人的詩人了，以後的諸詩人，如維廉・寇奎亞爾（G. Coquillart），亨利・保代（Henri Baude），喬治・夏特連（G. Chastellain）約翰・馬琳芮（J. Marinet），約翰・麥心諾（Jéan Mechinot），維廉・克利丹（G. Cré-tin），以及克里曼斯・馬樓（Clemence Marot）的父親約翰・馬樓（J. Marot）等，則只能寫市民生活的表面，較之維龍，則遠不及了。

十四五世紀的史記，眞正是反映時代相的作品。正確的解剖和觀察，和如畫的描寫，是當代的史家的特長。封建社會是如何地沒落，百年戰爭是如何地展開，王權如何地伸長，王權如何地同市民階級結合，如何地克服了封建諸侯，是十四世紀的史記家所忠實地表現出來的。詩人福拉撒爾同時是十四世紀的偉大的史記家，他是市民階級的出身。他二十五歲時，爲英國女王的秘書，受女王之囑託，編當代的歷史。他因歷游英格蘭，蘇格蘭，法蘭西，意大利等處。他有很大的好奇心，他有很大的想像力，他到處觀察，有聞必錄，所以使他成了反映時代的鏡子。他在他的畢生因作成了他那『法蘭西，英格蘭，蘇格蘭，卜列頗，迦斯孔尼，福

蘭地，以及臨近各處的年代記』(Chroniques de France, Angleterre, Ecosse, Bretagne, Gascogne, Flandre, et lieux d' alentour)那是記述百年戰爭的作品。他說明百年戰爭的起始，他織出來關於戰爭的種種事件，反抗，叛逆，殺戮，掠奪，圍城，交戰等等的情景來。他使騎士們的生活躍如地很絢爛地浮動在紙面上。他寫出個人及集團的特徵事件的因果關係，但他沒把社會的經濟的原因道出來。他喜歡披甲戴盔，上陣比武的華麗的騎士，但他看不起當代的市民階級，那使他失掉一部分的記述。同時，他輕信，不去批判材料，那使他的記錄中難免有虛構的分子。但他的生動的描寫和籠在其中的騎士的熱情則不可謂不是他的獨特處了。

福拉撒爾之後的大史記家，是腓立浦·德·寇敏(Philippe de Commynes, 1446-1511)。寇敏是當時新興的市民階級的代表。他是史家，同時是政治思想家。他洞悉當代社會情形，他知道當代應如何地發展。因之生出來他的功利論的哲學，『利之所在，名之所在，』(Où est le profit là est l' honneur) 成了他所常說的話語了。他的觀察，他的主張，使他作了擁護王權的政治家。因為擁護王權，在當時，即是擁護布爾喬亞的利益。在寇敏想，使王權伸長，是確保法國的繁榮，秩序和正義的。因之，他離了舊主，結託上了親民的路易十一，為他的理想奮鬬去了。

在歷史中，令寇敏感興會的，特別是政治。他心目中有理想的君主，他自己在政治上也演過很重要的腳色。可以說他有近代國家的觀念。在這點，不能不說他是一個近代人。但同時，他把認識利益效果的心的活動，叫作神意(Providence)。那又是中世紀信仰的一種閃耀。他分析政治的因果，他作政治生活的描寫。

他的『回憶錄』(Memoires) 大部分是關於政治的記錄。

他的『回憶錄』第一部(六卷)是述路易十一時代，大部分是述路易十一和蠻橫的查理(Charles le Timeraire)的鬭爭，第二部分是述查理八世的時代，特別是意大利戰爭。其中他毫不客氣地描寫出路易十一和蠻橫的查理那兩個相對立的性格。查理是野心的權化，路易十一是非常地猜忌狡猾巧妙，伶俐。但路易那種能融通的地方，是寇敏不能已於讚美的了。他分析當時的世態，他觀察人物的性格和地位。在他寫出個性的點上，他是可以稱爲近代的人，同維龍在抒情詩上同樣，寇敏在個性描寫上，是可以說已脫出中世入了近代的門了。

在福羅撒爾和寇敏這兩個史家中，我們是可以看出時代是如何地推移，當時的新舊階級是如何地矛盾和鬬爭了。

十四世紀所演的宗教劇，是以『聖母奇蹟』(Miracles de Notre Dame)的名子所總括起來的一些的劇本。那些劇的主題不一。有被焚燒的女人的遇救，有溺死的小兒的蘇生，有舊日的傳說，有冒險的奇遇，有市民生活中的事件。裏邊反映着當時的苦惱，當時的混亂，敗壞的狀態。但一般的特色是遇苦難時總是聖母來搭救的。聖母跟着天使唱着當時的流行歌，短曲，顯現出來，是使當時觀衆生出了無限的歡喜。在那種被剝削被壓迫的時代，人總是希望有奇蹟的出現的。從這裏我們看出來一方文學變成了市民的文學，同時宗教也漸成了市民的宗教了。這一種『聖母的奇蹟』是最博一般人所歡迎的。『聖母奇蹟劇』現存四十二種。

演這些劇的的人，是『巴黎的宗教劇團』(La confrérie de Paris)。同類的宗教劇團，發生於各都市，代替了以前的遊行藝人的職務。這些劇團是由自由市民和其他的民衆構成的。他們演奇蹟劇，神祕劇。巴黎的宗教劇團在千三百八十年既已成立，千四百〇二年由查理六世的命令撥巴黎的三一教堂爲其常設的地址。那雖不能謂之爲常設劇場，然已有其基礎了。

十五世紀至十六世紀初年流行的劇，是神祕劇(Mystères)。那是市民職工們由僧職的指導之下，所演出的。這些劇的取材，最初從耶蘇的生活裏，稍後，從『聖經』和賢傳裏，而漸漸，俗界的現實的生活以至瀆褻的事象都大演而特演了。最後因受了禁止(1548)。十二三世紀的『武勛之歌』，『抒情詩』是表現武士的文學，而這劇則是由民衆所造出來的市民文學了。當時民衆的感情，思想，言語，是如實地反映在這些劇裏的。

當時，教權非常沒落，人民對於教會，僧職，是已不相信不尊敬了。去教堂，聽彌撒的，巳寥寥無人了。僅僅是到教堂向聖母和聖者像的前邊禮拜而已。同時，由民衆自己組成巡禮團體，他們不找僧人的介紹，他們直接去探聖地，求聖母，追隨基督去了。這一些巡禮者，可以說是一種不打仗的民衆十字軍。這一種熱情集在一起而發揮出來，因作成了十五世紀的神祕劇了。由都市發達所生的民衆的自由的要求，民衆的官能的要求，也是作成這些神祕劇的要素。這些劇可以說是信仰和歡樂的結合。基督的受難的如實地演出，妖冶的肉感的聖母的風态的顯現，是使當時民衆最歡喜的對象了。

這些神祕劇可分爲四個種類：(一)取材於『舊約』者，如『約伯』(Job)，『以斯帖』(Esther)等。(二)

取材於『新約』者，如耶穌的生涯，耶穌的受難(La Passion)，使徒行狀等等。(三)取材於聖者傳者，如『聖安得烈』(Saint-André)，『聖丹尼斯』(Saint Denis)，『聖路易』(Saint Louis)，『聖尼古拉』(Saint-Nicòlas)。(四)等取材於俗界事件者。如『特羅阿劇』(Mystère de Troie)，『歐利央之圍』(Mystère du siège d' Orléans)等。

這些劇中最有價値的，是阿爾諾爾·格雷班(Arnoul grében)的『基督受難劇』(La Passion)(1452)。劇的大致的情節是這樣的。亞當在冥界裏期待着救世主，同時在地獄裏魔鬼們歌唱着人類的沒滅。在天上，救世被決定了，那引起了冥界中的諸義人的歡喜，和地獄中的魔鬼的憤怒。隨後，是基督的降世，基督的一生，以至於受難復活。這篇劇長有三萬五千詩句。登場人有四百。表演用四天。是極一時之大觀的。這篇劇有好多很有興趣的場面，如耶穌在衆人歡迎之下進耶路撒冷，耶穌的免拷問，彼得的否認，猶大的絕望，聖母在耶穌脚下的悲嘆，兵士們分搶耶穌衣服等等。如耶穌進耶路撒冷時，那些羣衆，男女老幼雜沓擁擠，眞是五花十色，民衆的歡喜，耶穌的悲憤和布教等等的表演，如彼得在那羣衆，劊子手，兵士，女僕等等的中間，不認耶穌等等的表演，是極可觀的。『受難劇』以後改作者甚多。約翰·密茜勒(Jéan Michel)的受難劇是其中的傑作。約翰·密茜勒截取了格雷班的一部分，把他作成四萬五千詩句，以四日演之。其中，聖母想着他的兒子將被處刑，非常地恐懼，向他請求四件事：叫他用別的方法，不用死去救人類，叫他至少選一種不殘酷，不可恥的別種死法，叫他使他母親在他先死，最後，叫他使她在他去後永處在一種狂亂中，但均被一一拒絕，是可注意的。在那紛亂鬪爭的當代民衆是抱着何等的要求，於玆可窺見了。

這些劇的一般的形質，總括起來：(一)是非常地長，短者有三萬詩句，長者可至六萬詩句，演要演數日，如約翰·密茜爾的受難劇共演四日，其他有表演五日六日或十日者，登場人物要用一百至五百的數目，(二)無時間，地點和動作的統一性。(三)同一舞台面上布着各種的景緻。如同同一舞台上這端布着天國，那端布着地獄，在天國地獄之間是人間的世界。天國裏神坐鎮着，從地獄裏出來了鬼鬼祟祟的魔鬼逗人笑。在人間的世界裏進行着人事。有時背景——當時稱之爲 Mansion ——是廣的田野，有時是山，有時是河，有時是湖水，河中船動着，天使在空中上下着。(四)沒有職業的優人，表演者是由學生，教士，手藝人，等所組成的劇團。教士演耶穌，聖母等，俗人等演其他的腳色。基督穿着舊例的長袍子，聖母穿修道女的衣服，其餘人穿着各種的相當的服裝。開演時全部到舞台上，而以後則依着登場的次第上場的。(五)劇的組織結構很不嚴密，言語文詞是很凡庸的。

這些劇的表演，是在各都市的守神及聖者的廟會，和防止疫病流行的時候。有時，爲籌款，亦演劇。場所是在露天空場，在那裏設備能容一萬五千至二萬羣衆的觀客席，使全市民民衆都得參加。出演前日，出場者在市中作大的化裝遊行，最後到禮拜堂聽盛大的彌撒。這種演劇，簡直可比之於希臘的歐林比亞大祭。

這種宗教劇的表演，是普遍於法國各都市的。是當代全民衆的藝術的表現。流行一時，但在一千五百四十二年被禁止了。以後，隨着絕對王權的發展，商業資本主義的發達，文藝因離開了都市的商工階級，而到在大布爾喬亞學者的手裏，以至演成了宮庭文學，爲貴族布爾喬亞和王家的御用品的文學。

在十三世紀由亞當·得·拉·哈爾所創起來的喜劇，在十四紀無甚麽可觀的作品，而到十五世紀，

隨着時代的變遷，因日趨發達了。喜劇的來源，除了宗教的滑稽化而外，我們可以找出中世的遊行藝人（Jongleur）在市場中的笑劇（Farce）的表演來。中世喜劇是一方起源於宗教劇，一方起源於民間的笑劇表演而與古代的喜劇是毫無關係的。喜劇，是爲民衆而作的作品，是以教訓，諷刺，譏笑爲目的的。十四五世紀的喜劇是可大致分爲道德劇（Moralités），傻子劇（Soties）和笑劇（Farces）三種。

道德劇（Moralité，十四五世紀），可以說是承繼『薔薇故事』的系統。牠是用虛構的材料所寫，而以教訓爲目的的喜劇。牠用隱喻（allégorie）的方法攻擊人間社會的罪惡。劇中人物都是些個會說話走路的抽象概念。有的給宗教上的教訓，有的給政治上的教訓。卜官（Jean Bougoin）的『沉着者與浮燥者』（Bien Avisé et Mal Avisé），謝斯芮（Nicolas de la Chesnaye）的『觴宴的報應』（Condamnation de Banquet）維涅（André de la Vigne）的『瞎子與跛子』（l' Aveugle et le Boiteux）爲此類的代表。這一類的諷刺劇到十六世紀被利用作宗教改革運動，爲亨利四世所禁，以後則只止於爲譏諷個人惡德的東西了。

傻子劇（Soties）（十五六世紀）是由『傻子』（Sots）或無知的孩子們（Les Enfants-sans-souci）所表演的滑稽的，諷刺的戲曲。那些劇本都是對於社會各階級的辛辣的諷刺，嚴苛的攻擊。藉着傻子們和無知的孩子們的口吻痛擊當時的社會。傻子劇的作者，以狂傻爲人間的共通性而人間社會就是傻子的集合地爲其考案的出發點，因把常人所不得道出的，用傻子給暴露出來。那種毫無忌憚的暴露，是不勝辛辣之至的。攻擊政府，攻擊教會，攻擊貴族，不怪乎查理八世和路易十二世給了他們嚴苛的懲罰。路易十二

世認爲那是輿論之表現，不但對傻子劇的作者非常寬大，而且去利用他們。所以在路易十二世與教皇鳩勒二世鬭爭的時候，彼得·葛蘭勾阿爾（Pierre Gringoire）因作出了『傻子們的王的傻子劇』（La sottie du Prince des sots 1512），以助其鬭爭。那篇劇是對於教皇鳩勒二世（Jules II）和當時教會作極猛的攻擊，同時在其中反映出市民和王權的結合來。一五一二年爲傻子劇的最盛期，彼時的『無知兒』在王的保護之下是可以攻擊一切權貴的。但其後，法蘭斯瓦一世以嚴苛的態度對之，傻子劇因漸歸消滅了。

笑劇（Farces）（十五六世紀）是以當時社會人情爲其題材的作品。他裏邊所表演的一切，都是由觀察所得來的。笑劇是已宣告以後的喜劇了。保存到現在的笑劇，有一百五十種。這些笑劇所表演的是私人的以及社會的日常生活的奇態怪狀。把那些奇態怪狀，如實地滑稽地表演出來，以博得民衆之大笑，是笑劇的目的。家裏，街上，常見的矛盾，笑劇作者把他在舞臺的上邊如實地暴露出來。這已令我們看出笑劇是承小寓話的系統，是小寓話的劇化。笑劇中的傑作自然是『彼得·巴特蘭先生』（Maître Pierre Pathelin）了。

『巴特蘭』（Pathelin 1470），作者不明，是非常成功的作品。窮律師巴特蘭（Pathelin），從他的鄰居布商處買了六尺布，付了一個法郎的定錢，叫布商到他家裏取款。布商去取款時，律師裝病。其妻謂人病焉能去購布，因將布商趕走。同時布商控告其牧童竊食其羊。牧童阿紐列（Agnelet）請律師巴特蘭爲之辯護。由於律師的授計，無論法官問什麽，牧童皆答以「貝」（Bée）。牧童因勝訴，後律師要酬謝時，牧童亦

「貝」(Bee!)答之律師竟一無所得。『巴特蘭』是喜劇的佳作。結構非常緊整，線索非常淸楚，進行非常爽捷，性格心理世相描寫得非常正確，成功文章非常自然，這些點都使他爲當代笑劇的上乘。

笑劇之外，有『快活的講道』(Sermon joyeux)和『獨白』(Monologues)是可以說是喜劇的分支。

『道德劇，』『傻子劇』經過文藝復興卽漸潛跡絕形，唯笑劇維持下去，後同古代喜劇和意大利喜劇合體，以演成莫里哀的先驅者和莫里哀的喜劇。

隨着都市的發達，文學漸趨市民化，到這十四五世紀，可以說市民生活成了決定文學的支配力量了。但商業資本主義未能相當地發展起來，所以當時文學一方雖是有濃厚的市民彩色，同時他方中世的宗敎性仍殘存着。因之十四五世紀文學是只算由中世到文藝復興的過渡期的文藝了。

歐(Eugène Brieux)，美提涅(Oscar Méténier)諸人的作品。同時更表演外國作家般生(Björnson)，霍甫德曼(Hauptmann)，海介爾曼斯(Heijermans)易卜生(Ibsen)，斯特林堡(Strindberg)，託爾斯泰(Tolstoï)，屠格涅夫(Tourgueneff)維爾迦(Verga)諸人的作品。那些新的作家中與自由劇場共生死的，只有約翰・鳩廉一個人。約翰・鳩廉(Jéan Julien, 1854-1922)，在他的劇曲集『有生命的戲曲』(Le Théâtre vivant, 1892-1896 1卷)的序文中，斷定了只有自然主義能予演劇以眞的生命，宣言了唯有『生活的斷片』才是活的劇曲，他說明在該戲曲集中所收集的作品都是這種戲劇的樣本。在他的衆多的作品中『主人』(Le Maître, 1890)與『海』(Le Mer, 1891)是可紀念的作品。左拉，莫泊桑，龔枯爾兄弟，都德(Alphonse Daudet)，勒那爾(Jules Renard)諸人也乘着自由劇場運動之機運染指了戲曲的制作。

二　印象主義的文學

十九世紀的末季在法國產生了印象主義(L'impressionisme)的新文學樣式與自然主義相交替。如說現實主義是資產階級的樣式，自然主義是小資產階級的樣式的話，印象主義的樣式則是十九世紀末的新資產階級的樣式，而特別是中間層的許多寄生生活者的樣式。印象主義同時是唯美主義。自然主義努力於描寫現實生活暴露人類的醜的具體世態，印象主義唯美主義則躱避開了現實世態中的事物，過逾物質的事物，而以樣式化了的唯美的形式去描寫現實。如說自然主義表露着小布爾喬亞的批判的

象是鮮豔的，然而是具有黃昏的情調的。他到異國情調中躲避資本主義熟爛期的醜惡的現實。然而那種原始的社會是已由歐洲的資本主義給蹂躪了。他憑弔哀惜但他也是蹂躪者之一個幫閒者。這種意識心理自是他的有閒的安定的不參加經濟行動的中流布爾喬亞氾的心理的反映。

在綠蒂的作品中，人物毫不具有複雜的心理。他們的漠然的本能的憧憬，鄉愁，絕望，死之恐怖等等的堪稱爲感傷的利己主義的幼稚心理，由綠蒂用各種的色調給描寫出來。沒有結構，沒有主題。全篇作品只是一些由單純的脈絡給連綴起來的飄渺的抒情詩的畫面。其中沒有哲學，沒有社會的目的，沒有道德的目的，沒有政治的目的。只是有時表露出對於弱小者，被壓迫者，被榨取者，不幸者，表示出憐憫和同情罷了。然而那種憐憫和同情亦是止於感傷而已。

三　象徵主義的文藝

印象主義唯美主義在詩歌的領域中成爲了象徵主義（Le symbolisme）。象徵主義的詩歌運動在一八七五年左右開始，它的熟爛期是十九世紀末的二十年間。它的最後的餘波可以說是直持續到最近。同自然主義，印象主義同樣，象徵主義是資本主義熟爛期的產物。然而，自然主義主要地是小布爾喬亞的文學，印象主義主要地是安定的，寄生的，富裕的中流布爾喬亞的文學。象徵主義則主要地是營貴族式的生活的流浪人的文學。在法國象徵派的詩歌中，退化的貴族階級的流浪者的傾向特別地顯露地暴露出來。被推崇爲象徵主義的先驅者的維里葉・得・李爾阿當伯爵（Comte Auguste Villiers de L'

Isle-Adam 1838-1889）是典型的退化的貴族階級的流浪者，是典型的乞丐。象徵派的祖師波多萊爾以及其三大中心物馬拉爾梅（Stéphane Mallarmé 1842-1898），魏爾林諾（Paul Verlaine 1844-1896）藍豹（Arthur Rimbaud 1854-1891）都過着貴族的流浪人的生活。這些的貴族的流浪者同時是反社會的孤獨者。對於他們，一切的政治問題社會問題都是完全無緣的。他們祇是努力地表現他們的自我。然而他們的那種自我是完全地個人主義的，與社會的一切的階級絕了緣的自我。這些流浪者的詩人之羣，在熟爛的資產階級社會中，感到自己是孤立的無關係者，於是純粹藝術之追求，脫離了現實，遁逃到過去的世界裏。他們回到過去神祕的朦朧的境界裏。他們回到中世的宗教的世界（Moréas, Jammes）或古代的神話時代（Mallarmé, Régnier），或在現代中求與中世等價的境地（Rodenbach），或回到領主貴婦人與僕從的十八世紀（Samain）。總之，他們是深深地返到過去的世界裏。在詩歌的形態方面，他們亦到過去裏尋求，而有的人取擇了有原始性的民謠的調子，有的人再用了古典主義的形態。在成爲綱領的書籍『現今文學』（La Littérature de tout-à-l'heure 1889）中，詩人查理·莫利斯（Ch. Morice 1861-1919）非難那些具有『報紙選舉和內閣更迭』和壓殺了『對於眞美善之愛』的『商工業之喧囂的威力』的布爾喬亞文明，而把人由詩歌給與奮起來的妖術，點金術，占星術，在繁榮着的中世拿來與現代性相對置着。

象徵派的詩歌是一種抒情的點金術。牠是成爲高踏派詩歌的否定而產生出來的。馬拉爾梅和魏爾林諾都是參加過高踏派運動而後脫離了的詩人。象徵詩人所要求的是詩歌的暗示性，朦朧性，音樂性。他

們的詩歌的任務是歸着於將神經系統的不明瞭的瞬間的感覺和氣分表現於言語上面。那些不明瞭的瞬間的極端個人的經驗用明確的形象和概念是不能表現的，那需要使用喻寓的暗示的手法。爲的由喻寓的暗示在感受者的內心中喚起類似的不明瞭的氣分，而必得求助言語及形象。這樣象徵是必要的了。馬拉爾梅說『指明對象，就是把詩歌所給與我們的滿足減少了四分之三。因爲那樣一來，一切的美都漸次地成爲鮮明的了。喚起關於對象的觀念——那是詩人的空想。這種祕密之完全的適用，便是『象徵』(Symbole)。爲得藉助着對象以描寫一定的氣分，或者，反之爲得由於選擇某種對象解明該對象以剜出其中所給與的氣分起見，漸次地喚起我們關於對象的觀念，是必要的。』象徵主義詩人認爲在宇宙間有無數的象徵。詩人要沈觀宇宙，發現象徵，藉着象徵暗示出自己的感情與氣分。若是叫猶太人詩人居斯達夫·可汗 (Gustave Kahn 1859–) 說『象徵主義藝術是在乎盡量地完全表現出詩人的一切心理變化及一切的動搖來。』

象徵主義詩學的第一個特點是『交響』(Correspondance) 的追求。波多萊爾 (Ch. Baudelaire) 在小曲『交響』(Correspondances) 中，指示出來在大自然的象徵之林中，聲色薰香在互相地交響。象徵詩人集成了波多萊爾的這種主張。青年詩人韓豹 (A. Rimbaud) 在題作『母音』(Voyelles) 的十四行小曲中，吟詠道：

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

A黑，E白，I紅，U綠，O藍，母音

有一天，我要說出來你們的潛在的誕生。

這種明瞭的母音的感覺完全地肯定了『交響』的手法確定了新的認識，給後日的勒芮・姬爾（René Ghil 1862- ）一派的『語的樂器的編成』（L'Intrumentation verbale）的主張以一種重要的基準。勒芮・姬爾在『言語論』（Traité du Verbe 1886）中，考案出來音響與色彩的特殊的（然而完全是個人主觀的，是任意創案的）圖式。他說明A喚起黑，E喚起白，I喚起藍，O喚起紅，U喚起黃。並且他把子音同母音關聯在一起，而發現出來牠們是與樂器相交響的。如A等於風琴，O等於維歐林。據他說某種子音放置在某種母音之前時，卽暗示出來某種顏色，等於樂器中的某種聲音喚起某種的觀念。母音，這樣地，是與事物和情緒相一致了。

象徵派詩學的第二個特點是音樂性的追求。象徵詩人打破了舊的格律，到朦朧的音樂性中去追求詩的暗示的魔力。魏爾林諾的題作『詩學』（Art poétique 1884）的詩中，一再地要求詩歌的音樂性。他說明：『第一是音樂，因之重尊奇數的音腳』（De la Musique avant toute chose Et pour cela préfère l'Impair）『最可愛的是朦朧之歌，在那裏「不明瞭」與「精確」相結合着』（Rien de plus cher que la chanson grise Oú l' Indicis au Précis se joint）『因爲我們還要求情調，不要彩色，只要情調！』（Car nous voulons la Nuance encor, Pas la Conleur, rien que la nuance）。他同時用他的制作實現他的主張。『詩學』就是這種奇數音腳的試驗。他只要求詩人的空想之自由的表現。他否定論理。他認

爲思考上的數學的嚴正，形態上的修辭學的法則，是詩歌中的禁物。他說：『捉住雄辯，擰斷他的脖子！』(Prends l'éloquence et tords-lui son cou!) 在他的詩作：『無言的浪漫詩』(Romances sans Paroles)中，單單爲旋韻 (Melodie) 而作的詩，不在少數。象徵詩人好用自己的詩集的題目表示這詩歌的音樂的形質。如梅立爾(Stuart Merrill 1863-1915)的詩集：『音階』(Les gammes 1887)，勒蒂(Adolphe Retté)的『暗夜鐘聲』(Cloches dans la nuit 1889) 是。也這種音樂性的追求，以至於產生出來散文詩和自由律 (Les vers libres) 的形態來。雖然是說受了美國革命詩人惠特曼的影響，然而象徵詩人之擇取自由律，並不是爲盛納自由奔放的思想，而是爲滿足自己的音樂性的要求。

象徵主義的巨匠斯太藩諾・馬拉爾梅(Stéphane Mallarmé 1842-1898)是把他的一生獻給『夢的煉金術』的。他一生過着穩靜的，無波瀾的，注意於內省的生活。他最初在『藝術家』(Artiste)和『現代的巴爾那斯』諸雜誌中發表了的作品——如『不遇』(Le Guignon 1862)，『苦惱』(Angoisse)，『春』(Le Renouveau)——在技巧上，在感興上，在思考的程序上，都深反映着波多萊爾的影響。在其他的初期的詩作上，波多萊爾所慣用的主題——如翱翔於蒼空之憧憬，賣淫婦的宿命，由髮香所喚起的肉慾，對於人間的憎惡，——也在在皆是。然而，在形象的連鎖的方法上，在思考的形式上，馬拉爾梅已別開了生面。波多萊爾把握着支配着形象之一聯，而依着論理和感情把它排列起來。而馬拉爾梅則由一個形象的喚起和暗示以獲得他一個形象，而漸次地把形象連結起來，作成一聯，在形象與形象之間只存在着類推(Analogie)。那是由類推給距離開的形象的堆積，而不是排列。這種象徵的手法，在馬拉爾梅的初期作

品中，處處可以發現。如『La chair est triste, helas! et j'ai lu tous les livres』（『肉體是悲慘的，哎！我讀了所有的書了，』）即其一例。其後，他發表了『海羅及亞得斷章』(Herodiade 1869)，散文『類推的惡魔』(Le Démon de l'analogie 1874)，詩篇『人羊神之午後』(L'Après-midi d'un Faune 1876)。在『人羊神之午後』裏，馬拉爾梅烘托出來一幅印象派的風景畫。人羊神的憧憬的夢境，馬拉爾梅給印象主義地吟詠出來。人羊神在西西利亞(Sicilia)的熱砂的岸邊從睡眠中醒了過來。他感到，在四周圍，水中仙女(Nymphe)的肉體的薔薇色在閃閃地飄飄着。是夢境呢，還是現實呢？？他在尋思着。在水濱上，從蘆葦的葉縫裏，他窺見了在水中戲躍着的裸體的水中仙女。他的視線如箭似地射中了仙女的肉體。水中仙女不堪傷痛，如同散貝珠似地，消逝在水底。然而，在那裏，有兩個水中仙女在睡眠着，胳膊和胳膊，腿和腿交錯在一起。一人金髮，一人褐髮，小心而大膽，清潔而豐滿，他任性地把二人抱住，跑到薔薇之叢裏去了。而，在他想同他們的頭髮接吻而後分別時，放開了由肉慾的預感而無力了的胳膊，那兩個所得物都跑掉了。人羊神呆然擁抱着蘆葦，僅僅地吹出來蘆笛的玲瓏之音。於是嬾洋洋地在熱沙之上睡着了。再醒時，他會重複着同樣的回憶都不定。是要這樣地永遠讚美和夢想水中仙女的。在這首詩裏，詩人唯美地，印象地，吟詠出人羊神的肉慾的憧憬及幻滅，而把欲望轉向了美，藝術，理智。在各行各語之間都發散出來印象的瞬間的美，瞬間的肉感。詩中，到處是印象派的風景畫。這首詩可謂為十九世紀的法國詩歌的頂點。是與『惡之華』和瓦雷利(Paul Valèry 1872-)的『青年的帕爾克』(La Jeune Parque 1917)相呼應的傑作。

其後在一八八五年他發表了題作『散文』(Prose)的詩論，在其中他令人難解地吟詠出來在遊象徵

之島之時，如何地把形象同現實分離得開，形象的暈翳如何地被擴大，美是如何地被隱匿起來。他更發表了唯美的小曲如『聖女』(Sainte) 等篇。在『聖女』中吟詠出來在禮拜堂的繪畫玻璃上所描畫着的聖女那個聖女同時是他的繆司。最後，在一八九七出現了冥想的凝結的作品『骰子之一擲是永遠不會廢止偶然的』(Un Coup du Dé jamais n' abolira le Hasard)。這首詩是用極度地被壓縮起來的語的交響樂的編成以表現深奧的哲學，指示人間的頭腦與神最相接近的極端地主觀主義的詩歌。印象主義唯美主義結果成爲了神祕主義了。

保羅・魏爾林諾(Paul Verlaine 1844-1896) 是一個典型的流浪人的代表。如法朗士在小說『傑斯塔斯』(Gaestas) 中所描寫的似地，如他自己在『可憐的落侶雁』(Pauvre Lélian) 中所描寫似地，魏爾林諾是世紀末的苦悶動搖的人物的典型的代表。然而，士官的兒子魏爾林諾是富裕的中流布爾喬亞氾的出生，直至普法戰爭他是過着規整的生活的。他參加了國民軍，使他恢復了那停止一時的酒癖，因爲參加過巴黎公社的原故，畏罪拋棄了市政府的官職，最後，遇見了十七歲的青年詩人欒豹(Arthur Rimbaud) 結了曖昧而不得解的關係，於是妻子背叛，而他過他的放浪生活去了。如馬拉爾梅似地，魏爾林諾最初是『現代巴爾那斯』的寄稿者。在他的最初的詩集『土星人之詩』(Poèmes Saturniens 1866) 中，深反映着高踏派的影響。而從詩集『香豔的饗宴』(Fêtes galantes 1869) 經過詩集『柔媚的歌』(La Bonne chanson 1870) 到了詩集『無言的浪漫詩』(Romances sans paroles 1874)，魏爾林諾巴樹立了獨自的作風，完全脫離了高踏派了。在初期詩作中，同時更表露出波多萊爾的模仿和不可思議

的音樂性了。如在『土星人的詩』中的『我的眷戀夢』(Mon rêve familier)中，已相當地表露出後日的傾向了。在『無言的浪漫詩』中他極端地發揮音樂性。其中有的詩句是專爲韻律（Mélodie）的試驗而作的。在其中，如『被遺忘的小曲』(Oriettes oubliées)，『木馬』(Chevaux de bois)，『水彩畫』（Aquarelles）等作中，他用朦朧的音樂吟詠出個人的空想(Fantaisie)來。如在『木馬』中，他吟詠：

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,

Tournez cent tours, tournez mille tours,

Tournez souvent et tournez toujours,

Tournez, tournez au son des hautbois

回轉罷，回轉罷好的木馬，

回轉百遍罷，回轉千遍罷，

常常回轉罷，永遠回轉罷，

回轉罷，回轉，應和着木笛之聲。

如在『被遺忘的小曲』中，他吟詠：

Il pleut dans mon cœur

Comme il pleut sur la ville,

Quelle est cette langueur

Qui pénètre mon coeur?

淚落在我的心裏

如同雨落在街上,

什麼是這種憂鬱

刺透在我的心裏?

在前者,他若干次地重複着同樣的話語,以傳出木馬館在節日的感覺與氣分。在後者,他選擇了同樣的音以傳達他的悲哀的感覺與氣分。魏爾林諾極力地追求與瞬間的氣分與感覺相一致的音樂性。在初期的詩集『土星人之詩』中的『秋之歌』(Chanson d'automne)中,他用了好多鼻音以傳達和喚起秋日之哀愁。如其第一節中:

Les sanglots longs (l, n, l, o, l,o,n)　　秋日的

Des violons　　(o, l, o, n,)　　提琴的

De l'automne　　(l, au, o, n)　　長咽聲音

Blessent mon cœur(l, o, n)　　用單調的

D'une langueur　　(n, l, n)　　憂鬱呀

Monotone.　　(o, n, o, o, n)　　刺傷我心。

他用L和N的疊音法,和O的諧和音以表達喚起秋日蕭瑟的感覺與氣分來。

因爲用手槍射擊了蘭豹，被捕入獄，在獄中魏爾林諾表示反依加特利教，制作出來他的宗教詩集『智慧』(Sagesse, 1881)。來出獄後，他尋求作規則的生活，不果，於是日益貧困淒慘的流浪的生活，使他晚年成爲了狂人。他在醉酒縱淫之中過了他的晚年。在『智慧』之後他發表論文集『可咀咒的詩人們』(Les Poètes Maudits, 1884 et 88)，和詩集『今與昔』(Jadis et Naguère, 1885)，『愛』(Amour, 1888)，『平行』(Parallement, 1889)，『獻詩』(Dédicaces, 1889)，『女性』(Femmes, 1890)，『幸福』(Bonheur, 1891)，『爲伊人而作之歌』(Chansons pour elle, 1891)，『內心的祈禱』(Liturgies intimes, 1892)，『哀歌』(Elégies, 1893)，『伊人禮讚』(Odes en son honneur, 1893)，『肉』(Chair, 1896)，諸集。他同時地發展着他那兩種相並行的詩風：宗教的詩風和世俗的詩風。然而，實際上，在『智慧』以後的詩作主要地是歌詠色情的世界。在『女性』，『爲伊人而作的歌』，『哀歌』，『伊人禮讚』，『肉』諸集中的詩作裏，到處充滿着女人的形象。那是在卑俗的感覺世界中苦悶煩惱着的癡人之歌了。

詩人魏爾林諾在他的不斷的流浪旅途中，不住地享樂，同時，不斷地懺悔。他纖妙地感到自然與人間的交響。他的流浪氣分使他對着毒酒，想着美人，吟詠出那些肉感的憂鬱的歌曲來。同時，他回憶着規矩的生活，『柔媚的歌』時代的生活。他懺悔，他憧憬中世的神祕世界。在單純的音樂的短曲中，他即吟出他的曚曨的肉慾和懺悔交響在一起的氣分與心境。他對流浪生活之熱愛，他對醇酒美女的渴望，他對神祕世界的憧憬，交響地在他的心中湧了出來，成爲了他的瞬間的肉感。他在宗教之外發現不出華麗和歡樂，他從近代都市中只眈見醜惡和陰暗。魏爾林諾是一個中世主義的流浪詩人了。

如說馬拉爾梅和魏爾林諸是被動的詩人，陸軍大尉的兒子青年詩人欒豹(Arthur Rimbaud, 1854–1891)則是能動的詩人了。他不是如克洛代爾(Paul Claudel)所說的那樣的加特利克詩人，而是反因襲反布爾喬亞汜反加特利教的一個青年的盲動的革命詩人。他是資本主義熱爛期中的一個早熟的小布爾喬亞的青年。他在極短的期間經驗了同代人一生所經驗的內心的回轉反覆。他在十六七歲到二十一二歲之間制作了他的詩歌，而以後他就脫離了作詩生活，而到殖民地中去作商業的冒險去了。青年詩人欒豹具着主觀的革命的精神，對於布爾喬亞汜的環境對於宗教對於社會秩序他猛烈地表露出反抗來。在巴黎公社時，他參加了革命，加入革命的狙擊兵(Tirailleurs de la Révolution)。然而革命失敗，欒豹只得用瀆褻罵詈以攻擊那些勝利了的布爾喬亞汜了。他的詩歌中沒有感傷纏綿的情緒，沒有柔軟的韻律，沒有輕甜的節奏。革命的強烈的氣息貫注着他的青春期的詩歌，熱情與戰鬬的巨焰使他的詩歌強烈起來。他的詩歌是騷亂自身，是電火，是雷霆，是火山的爆炸。他的詩歌的字裏行間都有情熱在輝耀着，憎愛，侮蔑等等的強烈狂暴，而不可制御的感情在覆蓋着鬬爭着粉碎着。他短的期間作了那些野獸性的詩歌。若叫杜亞美說欒豹的文學生活則是『如同文學史的過激的縮圖似的』了。

詩人欒豹在那短促的數年間遺留了『詩歌集』(Poésies, 1870–1871 九月前制作的，)『天啓集』(Les Illuminations, 1872 春至 1873 五月制作的)和『地獄中之一季』(Une saison en enfer, 1873 四月至八月)等等的詩作。在這些詩歌中他一方面反映出來資產階級社會之崩潰，他方面他表露出來他的反抗苦惱，憎恨，仇視，和他對於理想世界之憧憬。他在布爾喬亞的環境中感到苦竄，在學校的板

凳上他就奉獻給它以嚴酷的諷罵。他憎恨僧侶，諷罵宗教。他常在牆上或公園的板凳上寫出來『打倒上帝！』他辱罵僧侶在他的詩作：『最初的聖餐禮』(Les Premières Communions)，『在教會的窮人們』(Les Pauvres à l'Eglise)，『七歲詩人』(Le Poète de Sept ans)諸篇中輝耀着反基督教的感情，無神的感情在他的詩作『義人』(L'Homme juste)中，他表露出對於宗教，對布爾喬亞，對於在麻痺中腐化了的一切他所燃燒着的憎恨。他說：

> Justes! plus bête et plus dégoûtant que les lices!
> Je suir celui qui souffre et qui est révolté!
> 義人呀！比獵犬還愚蠢還討厭！
> 我呢，我是受苦的，叛逆了的人！

對於布爾喬亞社會宣告出來叛逆的青年繼豹在詩歌中作出內心革命之爆發的表現來。他揭破了表面意識的生活，喚醒了深奧的意識，潛伏的意識，縱橫地在詩歌中表現出來。因之，他的詩歌中的世界成爲了未知的世界，幻影的世界，音響，色彩，薰香，思想融合在一起的世界。這一種世界是從既知的世界既知的組織之破壞到他一個世界，未知的世界的伸長確立之間所要當然經過的混沌狀態。詩人繼豹短時間地經過這種狀態。他的詩歌成爲這混沌狀態中的急速的物象的多樣的姿態的表現。所以，他的詩歌成爲一般人所不可解的。他的過度的興奮，他的感受性的特異的能動，使他作出來他的詩作『母音』(Voyelles)，使他在詩作『沈醉的船』(Bateau ivre)中喚起了光怪陸離的日趨崩潰的世界，在『天啓集』

中表現出來電火一般的無數的燦爛的形象來。然而在那種光怪陸離的世界中，詩人韓豹始終是高叫着他的反抗的聲音。在『天啓集』中，他狂叫：

> Et toute vengeance?——Rien!… Mais si, toute encore,
>
> Nous la voulons! Industriels, princes, sénats;
>
> Périssez! Puissance, justice, histoire: à bas!
>
> Ca nous est dû. Le sang! le sang! la flamme d'or!
>
> 而一切的復仇呀?——等於零!……但是，
>
> 現在我還想復仇!實業家，貴族，元老：
>
> 都消滅罷!權力，法律，歷史：都打倒!
>
> 這是我們的義務。血!血!黃金的火焰!

這種小布爾喬亞的叛逆精神是青年韓豹的一切詩作的中心。

圍繞着馬拉爾梅，魏爾林諾，韓豹，參加象徵主義運動的詩人是不勝枚舉的。其中主要的詩人，在七〇年代，可以舉出『黃色的戀愛』（Les amours jaunes, 1873）的作者寇爾畢葉爾（Tristan Corbière, 1845-1875），『馬爾德樓爾之歌』（Chants de Maldoror）的勞特雷亞蒙伯爵（Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont 1847-1870）；在八九十年代，可以舉出莫利亞斯（Jéan Moréas, 1856,11910 羅曼派，）路易・勒・卡爾東芮爾（Louis le Cardonnel, 1862-），勒蒂（Adolphe Retté, 1863-），梅立爾（Stuart

Merrill, 1863–1915)，奎亞爾 (Pierre Quillard, 1864–)，居斯達夫·可汗 (G. Kahn, 1859–)，拉佛爾格 (Jules Laforgue, 1860–1887)，維雷·葛利芬(Francis Viélé-Griffin, 1864–)，雷尼葉 (Henri de Régnier, 1864–)，沙曼(Albert Samain, 1858–1900)，賈慕 (Fr. Jammes, 1868–)，徐務浦(Marcel Schwob, 1867–1905)，杜加爾丹 (Edouard Dujardin, 1862–)，海樓爾得 (A. Ferdinand Herold, 1865–)，得·蘇乍 (Robert de Souza, 1865–)，莫利斯 (Charles Morice, 1861–1919)，古爾孟(Remy de Gourmont, 1858–1915)，姬爾 (René Ghil, 1862–1925)，米凱耶爾(Ephraim Mikhaël, 1866–1890)，泰雅德 (Laurent Tailhade, 1854–1919)，茂可賴(Camille Mauclair, 1872–)，列腦 (Ernest Raynaud, 1864–)，雷乜·得·拉·泰葉德 (Raymond de la Taillède, 1867–)，蓋蘭 (Charles Guérin, 1873–1907)，路易 (Pierre Louys, 1870–1825)，孟德斯鳩(Robert de Montesquieu, 1855–1921)，西紐雷(Emmauel Signoret, 1872–1900)，保羅·佛爾 (Paul Fort, 1872–)，以及比利時詩人：魏爾哈侖 (Emile Verhaeren, 1855–1916)，魯丹巴哈(Georges Rodenbach, 1855–1898)，吉爾勘 (Iwan Gilkin, 1858–)，梅特林(Maurice Maeterlinck, 1862–)，方丹那斯 (André Fontainas, 1865–)，茂開爾 (Albert Mockel, 1866–)，勒·魯阿 (Grégoire le Roy, 1862–)，丸·雷爾貝爾格(Charles Van Lerberghe, 1881–1907)，艾勒斯涂(Max Elskamp, 1862–)等在一九〇〇年之後，象徵主義歸諸沒落，代表象徵主義的詩人中足道的只有那烏(John Antoine Nau, 1860–1918)一人。

四　傳統主義納迅主義的文學